

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinzeRevue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma**50 | 2006****Varia**

Le Cinématographe Lumière

Maxime Gorki

Traducteur : Valérie Pozner

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/1895/497>

DOI : 10.4000/1895.497

ISBN : 978-2-8218-1002-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2006

Pagination : 121-126

ISBN : 978-2-913758-51-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Maxime Gorki, « Le Cinématographe Lumière », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 50 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/497> ; DOI : 10.4000/1895.497

Le Cinématographe Lumière

par [Maxime Gorki]

1895 /
n° 50
décembre
2006

121

Je crains d'être un correspondant fort confus : sans achever la description de la section des usines et fabriques, voilà que je parle du cinématographe. Mais je serai peut-être excusé par le désir de vous transmettre mes impressions dans toute leur fraîcheur.

Le cinématographe — c'est de la photographie en mouvement. Dans une pièce sombre, un faisceau de lumière électrique est projeté sur un grand écran, et voilà que sur la toile apparaît une grande photographie, de deux archines et demi de long sur une et demie de haut. C'est une rue de Paris. Vous distinguez un fiacre, des enfants, des piétons figés dans des poses vivantes, des arbres couverts de feuilles. Tout est immobile : l'ensemble a le ton gris des gravures, tous les personnages et les objets paraissent à un dixième de leur taille naturelle. Soudain, quelque part, un dé clic se fait entendre, le tableau tressaille, vous n'en croyez pas vos yeux.

Depuis le fond de l'écran, des fiacres roulent droit sur vous, des piétons avancent, des enfants jouent avec un chiot, le feuillage des arbres s'agite, des cyclistes roulent — et tout cela, provenant du point de fuite du tableau, bouge rapidement, s'approche des bords du tableau, disparaît au-delà, réapparaît, s'éloigne dans la profondeur, rapetisse, disparaît à l'angle des immeubles, derrière la rangée de fiacres, l'un derrière l'autre... Devant vous une vie bizarre s'agite — la vie authentique, vivante, fiévreuse du nœud névralgique de la France — une vie qui, tel le Terek dans le défilé du Darial¹, bondit entre deux rangées de hauts immeubles, mais une vie comme rétrécie, grise, monocorde, d'une étrangeté ineffable. Brusquement, elle disparaît. Vous n'avez plus devant les yeux qu'un simple morceau de toile blanche, tendu dans un large cadre noir, qui semble n'avoir jamais rien porté à sa surface.

¹ Le Terek : rivière du Nord du Caucase, traversant le défilé du Darial, « porte du Caucase » dont la profondeur atteint jusqu'à mille mètres.

Quelqu'un a dû susciter dans votre imagination ce que vos yeux ont cru voir – un point c'est tout. Un indéfinissable effroi s'empare de vous.

Mais voici un nouveau tableau : un jardinier arrose des fleurs. Le jet d'eau s'échappant du tuyau retombe sur les branches des arbres, sur les plates-bandes, sur l'herbe, sur les corolles des fleurs, les feuilles frémissent sous les gouttelettes.

Un gamin loqueteux au sourire malicieux apparaît dans le jardin, et met le pied sur le tuyau, derrière le jardinier. Le jet d'eau s'amenuise, s'affaiblit. Le jardinier n'y comprend rien, le gamin se retient de rire : on voit ses joues s'enfler, et au moment où le jardinier approche le tuyau de son nez pour regarder s'il n'est pas bouché, le gamin retire son pied et le jet vient frapper le visage du jardinier. Vous avez l'impression que les gouttes vont rejaillir sur vous, vous vous écartez involontairement... Tandis que sur l'écran, le jardinier tout mouillé court derrière le polisson ; ils s'éloignent vers le fond, rapetissent de plus en plus, enfin, tout près du bord du tableau, prêts à tomber par terre, les voilà qui se battent : le gamin est attrapé, le jardinier lui frotte les oreilles et lui administre une fessée... Ils disparaissent. Vous êtes stupéfaits par la vivacité de cette scène emplie d'un mouvement qui se déroule dans un complet silence.

Mais voici sur l'écran un nouveau tableau : trois messieurs sérieux jouent au whist. L'un, rasé, a l'air d'un fonctionnaire important, et doit avoir un rire profond de basse ; face à lui, son partenaire sec et nerveux saisit les cartes d'un geste inquiet, tandis que son visage gris reflète la cupidité. Le troisième verse un verre de vin que le garçon vient d'apporter, et le reposant sur la table, vient se placer derrière le joueur nerveux, examinant son jeu avec une tension mêlée de curiosité. Les joueurs battent les cartes et... éclatent de rire, de ce rire silencieux des ombres. Tous rient, y compris le garçon qui se tient les côtes et paraît déplacé à la table de ces solides bourgeois. Et ce rire insonore, ce rire des seuls muscles gris sur ces visages gris agités par l'émotion est complètement fantastique. Un souffle froid s'en dégage qui est par trop éloigné de la vie authentique.

Riant, tels des ombres, ils disparaissent, tels des ombres...

Un train de voyageurs avance vers vous depuis le lointain — attention ! Il fonce, comme projeté par un énorme canon, il fonce droit sur vous, au risque de vous écraser ; le chef de gare court le long du train. La locomotive silencieuse approche sans un bruit du bord même du tableau... Le public déplace nerveusement les sièges — dans la minute qui vient, cette machine de fer et d'acier semble devoir s'élancer dans l'obscurité de la pièce pour tout écraser... Mais, après avoir jailli hors du mur gris, la locomotive disparaît au-delà de la rampe de l'écran, et la rangée de wagons s'immobilise. C'est le tableau ordinaire de la bousculade qui accompagne l'arrivée d'un train en gare. Des hommes gris crient sans proférer une parole, rient en silence, avancent sans un bruit, et s'embrassent sans un son.

Vos nerfs se tendent, votre imagination vous entraîne dans une vie étrange, artificiellement uniforme, privée de couleurs et de sons, mais pleine de mouvement, une vie de fantômes, ou d'hommes condamnés à un silence éternel, d'hommes auxquels on aurait retiré toutes les couleurs de la vie, tous ses sons, — tout ce qui constitue presque sa meilleure part...

Ce mouvement gris d'ombres grises silencieuses et muettes est angoissant à voir. Ne serait-ce pas une allusion à la vie du futur ? Quoi qu'il en soit, cela ébranle les nerfs. On peut à coup sûr prédire une large diffusion à cette invention, en raison de sa saisissante originalité. Mais sa portée est-elle si grande qu'elle puisse égaler pareille déperdition de puissance nerveuse ? Son utilité est-elle capable de justifier la tension nerveuse dépensée lors d'un pareil spectacle ? C'est là une question importante, d'autant plus que nos nerfs sont de plus en plus sollicités et affaiblis, de plus en plus irrités, qu'ils réagissent de moins en moins aux simples « impressions de l'existence ordinaire », et cherchent de plus en plus avidement des impressions nouvelles, excitantes, inattendues, brûlantes, étranges. Le cinématographe leur en offre : et les nerfs seront de plus en plus raffinés d'un côté, tandis qu'ils s'endurciront de l'autre ; la soif d'impressions bizarres, fantastiques qu'il donne se développera toujours davantage, et de moins en moins ils souhaiteront et sauront capter les impressions ordinaires et simples de la vie. Cette soif de l'étrange et du nouveau peut nous entraîner très loin, et le « Cabaret de la mort » de la fin du XIX^e siècle parisien² pourra se transporter dans la Moscou du début du XX^e siècle.

1895 /
n° 50
décembre
2006

123

2 Le « Cabaret de la mort » est le surnom courant donné au Cabaret macabre ou au Cabaret du Néant, deux établissements voisins sur le boulevard Clichy. Jules Claretie les évoque ainsi dans *la Vie à Paris* l'année même où Gorki écrit ses articles, en des termes qui consonnent étrangement avec la description du Cinématographe Lumière à Nijni-Novgorod : « Dans l'un et l'autre, les tables où l'on vous sert les consommations voulues sont des cercueils, de véritables cercueils, les boîtes à poussière du dernier acte de la comédie humaine, et les garçons qui vous proposent des toxiques ont le costume noir, le chapeau ciré, la plaque d'argent de ces funèbres ouvriers que le peuple appelle, en son éloquence féroce, croque-morts. (...) cabarets macabres, avec leurs tentures funèbres, leurs murailles noires et leurs squelettes relevant plutôt, ce me semble, de l'école réaliste. (...) Des sépulcres, il en est partout en ces cabarets, gais comme des sépulcres, où l'on vous sert des "vers de bière". Le lustre qui pend au milieu de la salle du Cabaret du Néant est formé de crânes divers et de fémurs et de tibias, et les cierges qui éclairent la salle aux peintures étranges sont tenus par des mains osseuses de squelettes. » Accrochées au mur sont « des tableaux lumineux et qu'un instant transforme de telle sorte que les figurants des peintures – Pierrot soupirant au clair de lune, danseuses éperdues, Roméos énamourés et toutes les célébrités poétiques de la Butte, Aristide Bruant, Jules Jouy, Marcel Legay, d'autres encore - apparaissent soudain transformés en squelettes, tandis qu'un invisible orchestre fait entendre le *Dies Irae*. (...) Ici, dans ces cabarets macabres, le spectacle est donné d'un vivant qui se décompose. Le premier spectateur venu, s'il se prête à la comédie sinistre, apparaît à ceux qui l'aiment enveloppé dans un suaire et la chair verdissante, au fond d'un cercueil. Jeu de lumière, disposition particulière de l'éclairage : l'image n'en est pas moins atroce, inoubliable. » (1896) (Remerciements à Alain Carou).

J'ai oublié de dire que le cinématographe est présenté chez Aumont, notre célèbre Charles Aumont, dont on dit qu'il fut palefrenier du général de Boisdeffre.

En attendant, le délicieux Charles a amené environ cent vingt petites étoiles françaises dont une dizaine sont de véritables astres, et son cinématographe montre encore pour le moment, comme vous le voyez, des tableaux tout à fait convenables. Mais cela n'aura bien sûr qu'un temps, et il faut attendre le jour où le cinématographe montrera des scènes « piquantes » de la vie du demi-monde parisien. « Piquantes » doit s'entendre ici comme « dépravées », et pas autrement.

Aux tableaux déjà cités, il faut en ajouter deux autres.

Lyon. Des ouvrières se dispersent à la sortie d'une fabrique. Une foule de femmes vivantes, agiles, riant gaiement passent une grande porte, s'égaient à la surface de l'écran et disparaissent. Elle sont toutes si gentilles, avec des visages vivants si modestes, ennoblis par le travail. Et depuis l'obscurité, elles sont observées par des compatriotes exagérément gaies, artificiellement bruyantes, vêtues avec extravagance, légèrement maquillées et incapables de comprendre leurs comparses lyonnaises.

Un autre tableau — « Le petit déjeuner en famille ». Un couple modeste avec son premier gros bébé est assis à une table.

« Elle » fait du café sur un réchaud à alcool et, le regard énamouré, suit des yeux son jeune et bel époux en train de nourrir leur fils à la cuiller — il le fait tout en riant, du rire de l'homme heureux. Dehors, le feuillage des arbres frémit — en silence ; « bébé » sourit à son père de son visage joufflu, un bonheur simple émane de toute la scène.

Et ce tableau est contemplé par des femmes privées du bonheur d'avoir un mari et des enfants, par ces femmes de « chez Aumont », dont les toilettes éveillent l'étonnement et la jalousie des dames convenables et dont la profession suscite le mépris et le dégoût. Elles regardent et rient... mais il est fort probable que leur cœur est étreint de tristesse. Et peut-être que ce tableau gris du bonheur, ce tableau muet de la vie des ombres est pour elle comme l'ombre du passé, de leurs rêves d'autrefois, de leurs désirs d'une vie semblable à celle-ci, mais avec un rire clair et sonore, d'une vie en couleurs. Nombreuses peut-être sont celles qui, en regardant ce tableau, auraient envie de pleurer, mais ne le peuvent pas, et qui doivent rire, car telle est leur profession — celle du rire et du chagrin.

Ces deux tableaux revêtent chez Aumont comme une ironie cruelle et caustique envers les femmes de la salle, et seront certainement bientôt retirés. Ils seront, j'en suis sûr, très vite remplacés par des tableaux d'un genre qui convient mieux au « concert parisien » et aux attentes de la foire. Et le cinématographe dont je ne comprends pas encore l'intérêt scientifique, servira les goûts de cette foire et la dépravation de sa foule.

Il montrera des illustrations des œuvres de Sade et des aventures du chevalier de Faublas³ ; il pourra offrir à la foire des tableaux de l'incalculable chute de mademoiselle Nana, produit de la bourgeoisie parisienne, enfant chérie d'Émile Zola. Avant même de servir à la science et d'aider au perfectionnement de l'être humain, il servira à la foire de Nijni-Novgorod et à la propagation du vice. Lumière a emprunté l'idée de la photographie animée à Edison, l'empruntant, il l'a développée et réalisée... mais sans doute n'avait-il pas prévu où et devant qui son invention serait présentée !

Je m'étonne qu'Aumont-Toulon-Lomatch et C^o n'utilisent pas encore les rayons X dans des buts de divertissement et de distraction, comment la foire peut-elle tolérer cela ? C'est un manque de vigilance grave.

Et après tout... peut-être demain verra-t-on des rayons X sur la scène de chez Aumont, employés pour une « danse du ventre ». Il n'est rien au monde de si grandiose et de si beau que l'homme ne puisse avilir et dégrader. Même sur les nuages, où autrefois vivaient les idéaux et les rêves, voilà qu'on veut imprimer des publicités pour, semble-t-il, des water-closets perfectionnés.

Ce n'est pas encore fait ?

Ce n'est pas grave, cela va venir.

« S vserossijskoj vystavki – 7. Sinematograf Ljumera », *Odesskie novosti*, n°3681, 6 juillet 1896. Notre traduction se fonde sur l'édition soviétique des œuvres de l'écrivain : M. Gor'kij, *Sobranie sochinenij v tridcati tomah*, Moscou, Hudozhestvennaja literatura, 1953, tome 23, pp. 242-246. Cette édition n'indique pas quelle signature a utilisé Gorki dans le cas présent.

Traduit du russe par Valérie Pozner.

1895 /
n° 50
décembre
2006

125

³ *Les Amours du Chevalier de Faublas*, roman de Jean-Baptiste Louvet de Couvray (1787-1790). Héros d'innombrables aventures galantes passant de la marquise à la soubrette.